

¿Cuándo va a “explotar”? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001

Sebastián Matías Muñoz

<https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/4885>

Cita sugerida: Muñoz, S. (2018). ¿Cuándo va a “explotar”? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001. *Question*, 1(60), e114. doi:<https://doi.org/10.24215/16696581e114>

Recibido: 27-07-2018 Aceptado: 19-09-2018

¿Cuándo va a “explotar”? Sentidos y mediaciones del rap en Buenos Aires entre 1984 y el 2001

When it's going to “explode”? Meanings and mediators in Buenos Aires rap between 1984 and 2001

Sebastián Matías Muñoz sebastianmunozt@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0003-2628-7313>

Instituto de Altos Estudios Sociales; Universidad

Nacional de San Martín/ Consejo Nacional de

Investigaciones Científicas y Técnicas (Argentina)

Resumen

En este trabajo propongo entender los principales sentidos del rap de Buenos Aires entre 1984 y 2001, vinculado a un conjunto de mediadores. Así, analizaré al rap bajo un conjunto de dinámicas que lo hacen y rehacen, centradas en los músicos más reconocidos o quienes pudieron grabar discos. Bajo tal enfoque destacaré varios elementos: las personas (aficionados, detractores, músicos), los medios de comunicación, los sellos independientes y los grandes (o *majors*), una serie de objetos (instrumentos musicales, casetes, discos), las tendencias estéticas y vínculos con otras músicas, todos en interacciones diversas. Al establecer este recorrido destacaré tres cuestiones sobre el rap de Buenos Aires. Primero, una escasa llegada a las clases populares y la relevancia de sentidos peyorativos hacia el rap.



Segundo, la dificultad de producción de discos más allá de sellos *majors* o sellos independientes no administrados por raperos. Tercero, la erosión de los sentidos peyorativos desde mitad de los noventa, con el establecimiento nuevos sentidos y redes musicales.

Palabras clave: Rap; mediaciones; sentidos; estética; mundos del arte.

Abstract

In this work I propose to understand the main meanings of rap from BA between 1984 and 2001, linked with a group of mediators. In this way, I will analyze a group of dynamics which produce and reproduce rap, centered on the most recognized artists or those who were able to record albums. From that perspective, I will highlight various elements: people (enthusiast, critics, artists), the media, independent and major record labels, a series of objects (musical instruments, cassettes, records), aesthetic tendencies, and links with other music genres, all of which are operating in diverse interactions. In establishing this path, I will focus on three questions about rap in Buenos Aires. First, a limited arrival to the working classes and the relevance of derogatory perspective towards rap. Second, the difficulty in producing records outside of the major labels or independent labels not managed by rappers. Third, the erosion of the pejorative meanings since the mid-90s, with the establishment of new meanings and musical networks.

Keywords: Rap; mediators; meanings; aesthetic; world of art.

Durante los años noventa y buena parte de la primera década del dos mil, una de las preguntas constantes entre raperos consistía en por qué el rap no había “explotado” (1) en la Argentina. Por otro lado, algunos académicos observaban cómo esta música “no impactó de forma duradera y masiva” (Semán y Vila, 2008) en las clases populares como sí había sucedido en otros países de América Latina -Brasil y Chile, por ejemplo-. Los jóvenes de la Argentina democrática escuchaban rock, cumbia, algo de folklore y música romántica, pero salvo excepciones el rap parecía algo minoritario o curioso. A su vez, en el ámbito académico también se trabajaba muy poco el tema, situación que se extiende hasta hoy en día. Otro punto que puede parecer extraño al comparar el rap de Buenos Aires con el de otros países, es que hasta bien entrada la década del dos mil muchos jóvenes porteños identificaban al rap



despectivamente como algo *yankee* -oriundo de Estados Unidos-, “cheto” –de posición social elevada-, o “raro”.

Sin embargo, en la Argentina estas características parecen estar cambiando en la actualidad. Hay más personas interesadas y aparecen con fuerza nuevos sentidos para entender al rap. Hoy muchos jóvenes lo escuchan y lo practican, especialmente el *freestyle*-improvisación y el *trap* (2); agentes estatales y de la industria de la música lo consideran un espacio prometedor para trabajar e invertir y, finalmente, para parte del ámbito periodístico se erige como un fenómeno “interesante” sobre el cual escribir. Por su lado, posterior al 2001 empiezan a alterarse las formas de vincularse con la música gracias a las nuevas tecnologías digitales (Gallo y Semán, 2016), como las computadoras, internet o placas de sonido. Entonces, ¿cómo entender la situación previa al 2001? ¿Cuáles eran los principales sentidos sobre el rap durante las décadas de los ochenta y noventa? ¿Cómo se sostenían tales sentidos? ¿Cuáles eran las formas de hacer y distribuir el rap?

Para analizar este fenómeno, desarrollaré un camino alternativo a las interpretaciones privilegiadas por la literatura académica sobre el rap en América Latina. Christopher Dennis muestra la existencia de “un denominador común” en los análisis del rap y hip hop en este continente: “el énfasis en la juventud marginada que emplea su práctica cultural y musical como forma de denuncia a los males sociales que pesan sobre sus comunidades” (2014: 7). De ese modo, se entiende que una de las nociones predilectas para caracterizar al rap sea la de resistencia. Por otro lado, suelen privilegiarse posturas sociologistas –siguiendo la distinción de Hennion (2002)-, en las cuales se caracteriza al rap según dinámicas de distinción, identidad, lucha de clases o diferencias étnicas, evitando considerar las dimensiones ‘estéticas’ de esta música. Finalmente, se suele posicionar al rap latinoamericano como un fenómeno que implica una apropiación activa de los “elementos proporcionados por la industria cultural y el mercado” (Ventura, 2009: 615), siendo capaz de reelaborar las influencias de Estados Unidos o lo que es presentado por los medios de comunicación.

Este trabajo pretende realizar un ejercicio empírico que considere al rap históricamente bajo un conjunto de dinámicas que lo hacen y rehacen, esto es, sin definiciones *a priori* (‘resistencia’, ‘expresión subalterna’ o ‘apropiación activa’) sobre qué características acaban por definirlo de un modo más concreto y preciso. Para esto, considero un despliegue de asociaciones que “no están coordinadas por ningún tipo de agencia central”, ni han sido organizadas por ninguna forma institucional en un mundo único (cómo señala Blazquez, 2009: 22, para el caso del cuarteto cordobés). Existirían más bien diferentes redes de personas y objetos o ‘mundos del arte’ (Becker, 2008), donde diversos conjuntos de participantes realizan cooperativamente algo que denominan “rap” (3).



De este modo, propongo realizar un recorte espacio-temporal que implica analizar este fenómeno del rap desde la década de los ochentas hasta 2001. Me baso principalmente en dos criterios: en primer lugar, describiré redes colaborativas que se produjeron entre los MCs (4) y músicos más reconocidos, identificados como los artistas que influyeron de forma más significativa sobre el rap de Buenos Aires. Estos artistas fueron seleccionados por aparecer de forma recurrente en las entrevistas, reportajes y videos a los cuales tuve acceso. En segundo lugar, vinculado al primero, me guiaré por los discos, teniendo en cuenta que antes de 2001 los discos son índices relevantes de trabajos colaborativos (Hammou, 2012) (5).

En base a los casos seleccionados buscaré los “mediadores” (Hennion, 2002) más relevantes en sus asociaciones. Así, en relación con los músicos, aparecerán otras personas (aficionados, detractores), medios de comunicación, sellos independientes y grandes (*majors*), objetos (instrumentos musicales, casetes, discos), tendencias estéticas y vínculos con otras músicas, todos en interacciones diversas. Me interesa establecer un vínculo entre los sentidos sobre el rap, sus mediadores y las formas de producción y circulación de esta música. Por último, pondré especial atención al carácter activo de la dimensión estética, en el sentido de su potencial para la co-producción de colectivos entre personas y objetos (De Nora, 2004; Hennion, 2002).

A partir del trabajo realizado tengo tres hipótesis centrales. En primer lugar, el rap no fue un género mayoritario en las clases populares de Buenos Aires, teniendo en cuenta la existencia de sentidos peyorativos, especialmente afirmados por los rockeros. En segundo lugar, se produjeron muy pocos discos ajenos a los sellos *majors* o sellos independientes no administrados por raperos. En tercer lugar, los sentidos peyorativos hacia el rap fueron erosionándose especialmente desde mitad de los noventa, pero tendrá que esperarse hasta bien entrada la década del dos mil para que el registro musical (discos, *singles* y videoclips) sea realizado por y para raperos, especialmente gracias a los estudios de grabación caseros y las facilidades otorgadas por internet.

Respecto a la producción de datos y su triangulación, utilicé diferentes fuentes de información: un conjunto de entrevistas a raperos y a periodistas realizadas por mí, en el marco de un trabajo audiovisual (Muñoz, Bercetche y Ghogomu, 2014) y de una etnografía en marcha; la revisión de documentos (páginas de internet, *Facebook*, artículos periodísticos en diarios y revistas) y, por último, la escucha de discos. Estas dos últimas fuentes me permitieron corroborar y precisar las ‘historias orales’ de mis interlocutores. A su vez, el trabajo fue leído y comentado por participantes del rap de ese periodo (un MC, dos DJ, un aficionado, dos periodistas). Por último, desde lo que atañe a la escritura, presté especial atención a dos cuestiones: en primer lugar, que el enfoque propuesto (asociado a Becker, Hennion y De Nora)



se muestre en las descripciones, enfatizando los vínculos que se generan en la música; en segundo lugar, procuré “no reemplazar con conceptos las descripciones”, sino más bien que estas “llamen” a aquellos y, a la vez, que los conceptos informen a las descripciones (Boix y Welschinger, 2018).

1985-1990: el *breakdance*, los usos puntuales del rapeo y los sintetizadores

Desde mitad de los años ochenta, en distintas zonas de Buenos Aires y alrededores -como por ejemplo la Galería Jardín, ubicada en el centro de la ciudad, o la “escuelita de Morón”, en el oeste del conurbano bonaerense-, se comenzó a practicar *breakdance*. Este baile -asociado inicialmente a la música *funk*, disco y electro- comenzó a bailarse entre jóvenes que habían tenido acceso a estos géneros por la televisión viendo videos, por ejemplo, de Michael Jackson. A este soporte, se le sumaron diferentes películas, casetes o vinilos que servían para conocer más sobre esta música (6).

Viví esa buena época de los 80 y viví eso cuando arrancó de cero... yo tenía trece o catorce años. Viendo video clips en la tele que aparecían dije “uh, quiero bailar así”... Vos te vas a poner a bailar como bailaba esa gente, lo veías como una diversión, después...te vas adentrando más en tema y vas viendo que todo es más serio, hay una raíz, hay una cultura atrás de todo eso (DJ Black, comunicación personal, 2013).

Al baile, se le comenzó a sumar la participación de algunos jóvenes que comenzaban a rapear, quedando igualmente relegado ante el baile. Boca a boca se comentaban los lugares que servían como puntos de reunión y hasta allí viajaban los *b-boys* y *b-girls* (bailarines de *breakdance*) desde distintos lugares de la ciudad. Algunos de ellos bailaban *funk*, electro y disco en programas de televisión.

Por otro lado, además de los lugares de baile, había ciertos jóvenes que tenían más “data” (información, discos, videos), y realizaban reuniones en sus casas junto a aficionados. Así, Mario Petruzsky, un b-boy que luego se convertirá en el famoso Jazzy Mel, cuenta cómo muchas veces luego de practicar *breakdance* iban a la casa de DJ Hollywood –un coleccionista de música y mentor de muchos- en Caballito, un barrio del centro de la ciudad. Hollywood, como otros DJ en etapas posteriores (Black o Ácido), fue importante para distribuir discos y dar a conocer una música que era difícil de conseguir por aquel entonces, usualmente encontrada en disquerías especializadas o facilitada por alguna persona que había viajado al extranjero.



Estos espacios sirvieron como base para reconocer el *breakdance* al interior de la “cultura hip hop”.

Por otro lado, artistas consagrados ya mencionaban la palabra “rap”, como Charly García, con “El Rap del exilio” de 1984 y “El Rap de las hormigas” de 1987. Por su parte, Pedro Aznar con el grupo Exilio doméstico en 1989, Los Intocables con “Me hunde y me aplasta”, o Los Fabulosos Cadillacs (con la aparición del rapero Mike D en la canción “El golpe de tu corazón”, en *El satánico Dr. Cadillac* de 1989) también experimentaban con el rapeo, el cual era utilizado por estos músicos como un modo de rimar rítmicamente en sus canciones. El rapeo era un recurso más dentro de las múltiples posibilidades musicales que en ese tiempo circulaban y se iban haciendo conocidas entre los músicos (junto con otras como el uso de sintetizadores o baterías electrónicas). Esto se puede comparar con el caso francés de los ochentas, donde Hammou (2012) habla de “usos puntuales del rap” por parte de artistas y productores, la mayoría de larga trayectoria, que movilizaban la interpretación rapeada a los fines de aportar un ‘aire de actualidad’ dentro de un cuadro de producción discográfica diversificada.

Además de estos casos, también puedo mencionar otros dos grupos de clases medias que tocaban y se identificaban con el rap. Por un lado, Club Nocturno, que lanza en 1989 el disco *TV rap* y Los Adolfos Rap, que a pesar de no editar discos hasta 1992, empiezan a tocar y ser conocidos en circuitos alternativos, tocando con grupos de rock, metal o *ska*.

Los integrantes de Club Nocturno no se acercaron a esta música por el *breakdance*. Ellos escuchaban rock, al tiempo que les gustaban “cosas más electrónicas”, “más tecno” -según Luis Beracochea, su vocalista- como Depeche Mode o Howard Jones. Su llegada al género fue a través de un DJamigo, quien les dio un disco de Run DMC que, según cuentan, fue el puntapié para acercarse al rap: “me encantó... esto no existe, esto es algo nuevo... Me cerraba todo el concepto de las máquinas, las bases y todo ese tipo de cosas”. Luis puso un aviso en una revista (*Segunda mano*) -modo característico en aquella época para reclutar integrantes-, con el objetivo de formar una banda “tecno”, gracias a lo cual conoció a buena parte de los miembros. No eran del mismo barrio y se juntaron más bien por su afinidad musical. Al momento de iniciar la banda ya contaban con una guitarra, un *sequencer* Yamaha (que utilizaban para ejecutar los bajos), una batería electrónica Yamaha y dos sintetizadores (un Juno 106 y un Casio 5000). Con el profesor de guitarra de uno de ellos, un músico sesionista, grabaron un demo que fue escuchado por un productor del sello BMG. Y, según cuenta Luis, dada la novedad del “rap en castellano”, terminaron grabando su primer y único disco: *TV rap*. Fueron llevados a programas de televisión (Feliz Domingo), tenían agente de prensa, aparecieron en radio e hicieron recitales.



En su experienciay en la de músicos consagrados, nos encontramos con personas que utilizaban el rapeo pero que no se identificaban necesariamente con el breakdance o la “cultura hip hop”. A la vez tenían sus instrumentos, y en mayor o menor medida poseían un conocimiento más o menos formal de música (sabían leer notas, conocían acordes y escalas). Como decía, quienes practicaban estas variantes provenían en su mayoría de las clases medias y salvo Los Adolfos Rap, pudieron lanzar grabar y editar sus discos con *majors*. Más allá de la infinidad de personas que pudiesen haber rapeado a finales de los ochenta o principios de los noventa, hasta donde tengo registro, sólo estos músicos lograron grabar y editar discos en Buenos Aires. En suma, los instrumentos musicales (en general escasos), el contacto con sellos discográficos y las tendencias estéticas novedosas se establecieron como mediadores importantes para la producción de discos de algo que se comenzaba a llamar “rap”.

Divertido y bailable versus “cheto”, “yankee” o “raro”: el primer acercamiento *mainstream* (1990-1995)

En los inicios del menemismo el rap tuvo su primer gran momento *mainstream* en Argentina con dos grupos: Illya Kuryaki and The Valderramas (IKV) y Jazzy Mel. Aparecían en programas juveniles (Ritmo de la Noche, Jugate Conmigo), sacaron discos y sonaban en las radios y discotecas. Los IKV tienen a Dante Spinetta y Emmanuel Horvilleur como figuras principales. Jóvenes de familias de artistas y que se conocieron gracias a la amistad de sus padres (el primero hijo del prestigioso músico Luis Alberto Spinetta, y el segundo del fotógrafo Eduardo Martí). Desde niños aparecían en los shows de Spinetta o en los de los amigos de sus padres – como Fito Páez o Charly García-, inicialmente bajo el nombre de Pechugos. Posteriormente, influenciados por grupos como Beastie Boys, Public Enemy o Run DMC, cantaban rimas irreverentes ya como IKV. Pudieron grabar en estudios profesionales y con músicos de trayectoria, disponían de instrumentos de calidad, el acceso a discos, saberes musicales y contactos con sellos discográficos. Así, su primer álbum, *Fabrico Cuero* de 1991, tuvo la producción de la multinacional EMI, algo impensado para muchos otros adolescentes.

Su historia posterior parece ser la afirmación de un estilo ecléctico, en el que –nuevamente- el rapeo es uno de tantos otros elementos, combinados con una correcta interpretación musical y letras plagadas de ironía. Músicas afroamericanas –como el funk o el rap- parecían combinarse con riffs metaleros y un estilo vinculado al llamado “rock nacional”, del que Spinetta (padre) era una de las mayores figuras.



Por su parte, comienza a emerger otro nombre: Jazzy Mel o Mario Petruzky. Un joven de familia uruguaya que vivía en Monte Grande, al sur del conurbano de Buenos Aires, y que venía rapeando desde los tiempos de la “escuelita de Morón”. Oriundo de Montevideo, cuenta como desde pequeño se sintió atraído a la música negra, especialmente el *funk*. Viajó con su familia a Argentina, pero a fines de los ochenta emprendió una apuesta importante: ser rapero en Brasil. En San Pablo logró hacer dos discos (EP), pero decidió volver a la Argentina, donde con ese “currículum” fue contratado por Abraxas, un sello discográfico independiente que se dedicaba a la música bailable. El periodista Juan Data (2002) observa cómo a comienzos de los noventa existió una “explosión del rap comercial norteamericano y el *hip-house* europeo”, y Jazzy emuló esa estética. Así, un rapero que decía que Kurtis Blow o Run DMC era la música que le “llenaba el alma”, hizo popular una particular versión de lo que era el “rap”, apareciendo en la televisión, en las radios y las discotecas.

Jazzy no tenía esa “libertad” para hacer lo que quisiese, como parecían gozar y experimentar los IKV. Tenía que “hacer cosas” y vestirse de cierta forma, no necesariamente por que le gustara, sino porque era “conveniente” para su carrera: “Yo nunca fui figureti (7), di ese paso porque había que darlo, había una voz que me decía ‘dale, loco’”(Ortelli, 2015).

De todas formas, es interesante como en el caso de Jazzy y otros como MC Ninja, la producción musical no se hacía con los instrumentos clásicos del rock (batería, guitarra, bajo), sino que usaban *samples*, baterías programadas y teclados, con bombo en negra a 125 BPM (8) (velocidad típica de música *dance*); en las que muchas canciones reversionaban instrumentales de grupos conocidos del *hip house*.

Por otro lado, llama la atención que los dos representantes más difundidos del rap no mostraban una imagen asociada a lo “callejero”, lo “marginal” o lo “negro”, como sí existían figuras relevantes en el rap estadounidense (Negus, 1999), el chileno (Poch, 2011), el brasilero (Macedo, 2016), o el francés (Hammou, 2012) por la misma época. En este caso, el “rap” que aparecía al amparo de programas de televisión y radios, —especialmente por los argentinos Jazzy Mel y Mc Ninja y los estadounidenses Vanilla Ice o Mc Hammer—, era un combo que mezclaba lo divertido y lo bailable. Esto generó un particular sentido de lo que sería el “rap” para un amplio abanico de personas. Si muchos disfrutaban de esta música, especialmente en las fiestas juveniles, otros la despreciaban. Como menciona Dereck, al rap: “lo tomaron como para la chacota, para diversión”, y a la vez “como algo que era ficticio... como que era para niños y boluditos”. Por su lado, Rasek, menciona que cuando empezó muchos le decían: “no escuches rap”, “es como medio de caretas [asociado a niveles sociales superiores, a una actitud fría o de debilidad]”. Además, la vestimenta *hip hop* (gorras, viseras, pantalones deportivos u anchos) “llamaba la atención”, a otros les parecía “raro”. Juan Data menciona: “Te

gritaban Jazzy Mel por la calle cuando te veían vestido a la moda *hip hop*, como si te estuviesen gritando payaso, ridículo, cara dura”.

Luego, reconociendo que este particular tipo de rap gozó de popularidad (vendía discos, aparecía en la radio y televisión, sonaba en vivo), ¿quiénes lo tomaban de forma peyorativa? Mis interlocutores mencionan que principalmente los “rockeros”. Hablan de una “tradición rockera”, de la “fuerza que tenía el rock en Argentina”, de su popularidad, y de cómo sus seguidores se oponían al rap. En un reportaje de Clarín se menciona que a principios de los noventa Jazzy Mel se transformó en el “enemigo público número uno del rock” (Bellas, 1999). Esta confrontación se entiende al considerar la conjunción de elementos estéticos y éticos que operan como patrones circunstanciales de diferenciación. Los rockeros argentinos suelen criticar lo que consideran “música comercial” a la vez que abogan por una “moralidad contestataria” frente al “sistema”, como un conjunto alteridades difusas: “el mercado de la música, las injusticias estructurales, la arbitrariedad de la persecución policial, etc.” (Garriga, 2008). Para ellos, el rap *mainstream* parecía no tener tales características y por tanto generaba rechazo”.

En suma, considerando que los significados musicales se sostienen en el tiempo a través de diversas mediaciones (De Nora, 2004: 32), en este caso la difusión mediática de un particular tipo de rap, las características sonoras y visuales del mismo y una cierta moralidad, permiten estabilizar y extender una interpretación peyorativa sobre el rap por los rockeros.



Figura 1: portada del disco *Jazzy Mel*, 1990. Figura 2: portada Del disco *The Message*, de Grandmaster Flash & Furious Five, 1982.



El disperso ‘under’ se acerca a otro posible *mainstream*: lo ‘alternativo’ y la emergencia de una red colaborativa específica (1996-2001)

En una entrevista, el rapero Rasec cuenta una anécdota en la que a una ronda de improvisación de rap a finales de los noventa se les acercó un rockero. Este, en estado de ebriedad, tenía una actitud desconfiada y desafiante respecto al rap:

“Que...vengan chabones con la remera de ‘Los Redondos’, vengan re borrachos, y se quieran meter en una ronda [de rap]... Y yo ya rapeándole ‘la fuerza del águila’, que es una letra sabiendo lo que es el gobierno, lo que son, lo que es el poder fuerte del mundo, y rapearle una letra y dejarlo re careta. Que los chabones viniendo: ‘eeh vo, tipo concheto, ustedes no son nada’. Irse, a pesar de estar re borracho... irse y darse cuenta que estaban re equivocados. Se llevarán algo de rap, algo re diferente” (Rasec, comunicación personal, 2014).

Hay aquí un conflicto sobre los sentidos del rap. Entre lo que apareció a principios de la década del noventa en los grandes medios masivos y discotecas bajo tal categoría y que era rechazado por el rockero, y lo que Rasec y muchos otros consideraban que era esta música. Esta escena permite marcar un lento desplazamiento sobre los sentidos más extendidos del rap, más allá de sus aficionados más ortodoxos. A la vez, marca la fuerza inusitada del desprecio hacia el rap que tiene una parte no menor de la juventud argentina, especialmente los rockeros. Por ejemplo, en una letra tardía del Indio Solari llamada Nike es la cultura, perteneciente al disco *El tesoro de los inocentes*, de 2004, se vincula el *hip hop* a una serie de productos de consumo estadounidenses (9): “Es que el diablo está en el cielo/pero aparte (vos sabés eso)/Masterburger da cupones y una ópera hip hop/y Nike es la cultura hoy”.

A mitad de los noventa se produjeron dos fenómenos importantes. Por un lado, el deterioro económico-social de amplios sectores de la población: una pobreza del 27% en 1995, con un pico de desocupación del 18,8% en 1995, y una recesión constante desde 1998 (Svampa, 2005: 34-35); por otro, “el fuerte avance de la industria cultural y de la influencia de los medios masivos de comunicación en un mercado cada vez más globalizado” (Ibídem: 177). En el caso del rap, es importante entender la inserción de la televisión por cable y las cadenas de *videoclips*, como *MTV* latino o *Much Music*, en algunos sectores de la sociedad argentina en particular y latinoamericana en general (10). Con esto se consolidaba una alianza tácita entre ciertos grupos nacionales con la estética de los nuevos géneros juveniles originados en el



primer mundo (*grunge*, *indie*, *nu metal*, *hardcore* y rap). Casi todos los grupos que aparecían en los videos estaban en algún sello *major* y la autoproducción de la música seguía siendo escasa. Por su lado, en *MTV* los periodistas comenzaron a usar la categoría “rap latino” o “hip hop latino”, lo cual se cristalizó en el disco *Latin Lingo* de 1998 producido por *MTV* -dándoles cierta unidad a grupos dispersos por todo el continente-. Por su parte, derivado de la paridad del peso y el dólar (ley de convertibilidad cambiaria), se hacían más accesibles los instrumentos musicales y las revistas de música de otros países. En la Argentina, es un periodo que el periodista Juan Data (2002) denomina “generación alternativa”, en que se destaca la mezcla del rap con el *hardcore* o el metal.

Dentro de la categoría del “hip hop latino”, aparecían nombres argentinos como Actitud María Marta (AMM) y el Sindicato Argentino del Hip Hop, que fueron los de mayor circulación internacional luego de IKV, que desde *Horno para calentar los mares* (1993) y el consagratorio *Chaco* (1995), acentuaron la mezcla del rapeo con guitarras rockeras y reminiscencias al *funk*, lo que dificultaba su etiquetamiento dentro de un género musical específico. Por su parte, las AMM tenían una impronta particular respecto a grupos anteriores: fue liderado por dos mujeres; en sus temáticas se destaca la crítica social (como por ejemplo los problemas del neoliberalismo, la impunidad de los genocidas de la última dictadura militar), y lo que significaba que Malena –una de las cantantes- participará en la organización derechos humanos H.I.J.O.S. Con su primer disco *Acorralar la bestia*, de 1997, AMM cultivaban una sonoridad que mezclaba guitarras distorsionadas con reggae, siempre combinado con un rapeo agresivo de sus dos cantantes. Así, podían perfectamente mezclar estéticas donde prevalecía la ropa ancha, los buzos deportivos, las camperas Adidas o las zapatillas de *skate*, con guitarras eléctricas metaleras y un *groove* más cercano al rap. Algunos de estos elementos también eran tomados por grupos como A.N.I.M.A.L. y otros pertenecientes a “la movida *hardcore*”.

La estética *hardcore*-rap, que venía acompañada de la práctica del *skateboarding*, no era ajena a lo que pasaba en Estados Unidos, con experimentos como los de Public Enemy con Anthrax o Run DMC junto a Aerosmith, Rage Against The Machine, o la banda sonora de la película *Judgment Night* (1993). Las copias grabadas en casete de estos híbridos circulaban por lugares como el Parque Rivadavia, donde distintos jóvenes vendían o intercambiaban música. Este fenómeno también se vinculó a la gestación de lo que será llamado el “Buenos Aires Hardcore”: una red de grupos musicales, *fanzines*, espacios y recitales, donde se hablaba de “autogestión”, “anarquía”, “*straight edge*”, “*skinheads*”, de bandas como Minor Threat, Agnostic Front o Seven Seconds. A nivel internacional se popularizaba el llamado Nu Metal (siendo Korn o Deftones las bandas con mayor visibilidad), otra vertiente que explotaba la relación rap y



metal, que adquiriría mayor circulación en un ambiente para el cual los programas televisivos de música, las radios, las tiendas especializadas de discos y la “piratería” eran claves para conocer e intercambiar material.

Luego, más allá de AMM, había varios grupos que usaban el rap que de una u otra forma se inmiscuían en esos ambientes del *hardcore*, *punk* o metal, como En Contra del Hombre, Skate for life o Insane. Los miembros de estos grupos señalan que no existía un “circuito” o una “escena” específica del rap, refiriéndose a un conjunto de recitales, discos y medios de comunicación que los aglutinaran. Como señala Tortuga, “en Buenos Aires no éramos tantos y no estaba el hip hop como ‘eh juntemos para que...’ sino estaba más separado todo”. Por su parte, DJ Black afirma que “compartíamos escenario con gente que hacía heavy metal, punk rock... porque no había grupos de rap que uno dijera ‘bueno vamos a hacer una fecha de hip hop’”.

La participación en eventos de otros géneros se potenciaba por la mezcla musical de los propios grupos, los cuales fusionaban el rap con *hardcore* y metal. Por ejemplo, el rapero Guapo MC cuenta lo siguiente:

Para mí fue algo que me llegó porque al no tener *sampler*, al no tener máquinas, al no tener un dj, bueno vamos a hacerlo como podamos y el bajo hacía un *loop*, la batería trataba de meter una base *hip hop*, pero de repente el guitarrista, que era un guitarrista de *hardcore*... entonces metía distorsión, entonces lo hicimos sin darnos cuenta y creamos ese crossover (Guapo MC, comunicación personal, 2013).

Teniendo en cuenta estos ejemplos, es notorio el modo en que emergió una forma de hacer rap distinta de la que habían llevado a cabo Jazzy Mel o los IKV. Todavía el rapeo era usado como recurso para otras músicas, pero en ese momento -a diferencia de lo que sucedía con los rockeros consagrados de los ochenta- se les sumaba una estética corporal, una vestimenta deportiva y una asociación al *skate*. Así también, los fanáticos del rap parecían estar en grupos dispersos y pululando en diferentes ambientes inmiscuyéndose en espacios del *hardcore* y el metal. En suma, se construía una particular alianza, que habilitaba al rapeo y a los raperos a participar los circuitos de otros géneros musicales que tenían redes colaborativas más sólidas y articuladas.

A modo de recapitulación, tengamos en cuenta que al encontrarnos a mitad de los noventa, existían ciertos problemas para los raperos, como “¿Dónde encontrarse?”, además de una imagen estigmatizada de “*yankees*”, “*chetos*” o “*raros*” aun presente. Por su lado, la cumbia y -cada vez más- el “rock chabón” eran los géneros privilegiados en las clases populares y



medias más empobrecidas (Semán y Vila, 2008). El rock chabón, con su particular mezcla entre lo barrial, lo nacional, lo nostálgico y lo futbolístico, logró desarrollar un importante volumen de bandas, discos y público, y con ello estabilizar un circuito de shows (Semán, 2006). Por otro lado, la cumbia –con nombres como Gilda, Commanche o Antonio Ríos- era la favorita en los espacios de baile, y desde los ochenta había generado una amplia red de producción y difusión, con sellos, programas de televisión y radios, y también publicaciones especializadas (Martín, 2011). Entonces, ¿dónde encontrar rap? Circulaba en lugares y formatos disímiles: en ferias piratas o disquerías especializadas se podían conseguir casetes, CD copiados o videos en VHS; en algunas radios y canales de televisión, como *Much Music* o *MTV*, comenzaban a pasar “hip hop latino”. Aparecían grupos que usaban la sonoridad rap, generalmente, en el marco de los ambientes del *hardcore*, además de los inclasificables IKV o los recuerdos de Jazzy Mel.

En ese contexto, Alejandro Almada, un manager de grupos de rock alternativo, se preguntaba si el rap podría obtener “su espacio” en la Argentina. Almada fue el responsable -con el aval Zeta Bosio, el bajista de Soda Stereo- del compilado *Nación Hip Hop* (NHH). Disco que sirvió de nexo entre discográficas, espacios estatales y privados para la realización de eventos y grupos de rap dispersos. Almada presentó un proyecto para hacer un disco de rap al sello BMG, luego de que les quedó vacante un proyecto de rock. En su papel de intermediario, fue reclutando como una “bola de nieve” a distintos grupos hasta tener un número suficiente de artistas para generar un álbum.

Este disco permitió aglutinar a una serie de solistas y grupos que estaban circulando por Buenos Aires, Mendoza y Rosario, muchos de los cuales no habían tenido la posibilidad de grabar anteriormente. Todo con una estética más cercana al rap de los noventa de Estados Unidos, en el que predominaba el “boom bap” de Nueva York, el “gangsta rap” de Los Ángeles –como Ice T o N.W.A.-, las influencias de grupos chicanos (Cypress Hill o Delinquent Habits) y House of Pain, más alguna sonoridad *trip-hop*. Esto se explicita en la velocidad de las canciones (que promedian 94 BPM, velocidad típica del estilo “boom bap”, muy distinta al *hip house* de Jazzy Mel que optaba por 125 BPM) el uso de *break beats*, *samples*, *scratch* (11) o de sintetizadores. Las letras trataban sobre vivencias de jóvenes de clases populares y medias empobrecidas –un ‘ethos’ anti-policial que compartían con otras músicas juveniles; las crónicas sobre el barrio o el relato de un prófugo de la justicia-, algunas canciones críticas al “poder”, a los gobernantes y a la discriminación hacia los jóvenes, y por último la afirmación personal y crónicas en primera persona.

De tal forma, aprovechando el apoyo económico de BMG y los contactos que tenía Almada -por ejemplo, con el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires o con administradores o dueños de



salas de conciertos-, realizaron recitales, giras y fiestas para promocionar el disco. Se efectuaron eventos centrados en el rap o en que había rap en ciertos escenarios (como en Cemento o en el Parque Sarmiento). En paralelo, en discotecas de la ciudad de Buenos Aires se organizaban eventos que daban espacio al *hip hop* -por ejemplo en La Negra, La Reina, La Diabla o la Meka- donde el baile y la fiesta permitían una reunión de los *hip hoperos* de todas sus disciplinas. De esa forma, se extendió un sentido del rap distinto al que se tenía en la primera mitad de la década del noventa. Especialmente, considerando que el rap integraba una estética más articulada, con componentes líricos, visuales y sonoros propios, y sustentado en una red colaborativa que aglutinaba diversos grupos musicales, aficionados y espacios centrados en el rap y el *hip hop*.

Por otra parte, NHH permitió relanzar y sacar a la luz a una serie de raperos, como Mike D o Super A del grupo ADS, quienes realizan discos independientes. En ambos casos, se destaca, por un lado, la existencia de algunas esporádicas grabaciones independientes (en general discos de pocas canciones) y, por otro, la recurrencia de ciertas figuras del rap cuya mayor o menor visibilidad en el espacio público fue variando a lo largo de los años. De hecho, algunos integrantes de ADS, formarán posteriormente Bajo Palabra. Grupo convocado por iniciativa del sello discográfico Leader Music, quienes querían realizar un disco de rap con cumbia, en momentos de crecimiento de lo que se empezaba a denominar cumbia villera. Un estilo que comenzaba a vincularse a un vestuario que compartía con el *hip hop* y el fútbol -las zapatillas, las gorras, los joggings, los buzos deportivos- y que a veces vocaliza ciertos raps.

Por último, de ese semillero, el grupo que tuvo más notoriedad fue el Sindicato Argentino del Hip Hop (SAHH). Este grupo aportó una canción para el compilado de “hip hop latino” MTV *lingo*, tuvo un videoclip de alta rotación (un cover de Mil Horas, del clásico grupo de rock argentino Los Abuelos de la Nada) y firmó con Universal Music.

En 2001 sucedieron una serie de eventos disruptivos. La economía argentina se desplomaba, proliferaban continuas y fuertes movilizaciones sociales, se caían las torres gemelas en Nueva York, y el SAHH ganó un *Grammy* Latino al mejor disco de *hip hop* latino del año. Como dice Micaela Ortelli (2015), eran tiempos de: “*Jessico*, el disco más taquillero de Babasónicos, de Los Piojos llenando estadios, de Damas Gratis en su plenitud”, así “el logro del Sindicato pasó desapercibido en el *mainstream* argentino”. No pudieron aprovechar lo que supuestamente es el reconocimiento más importante que un músico popular puede recibir por parte de la industria de la música latinoamericana.

Reflexiones finales



Los sentidos del rap de Buenos Aires antes de 2001 se verían reducidos al caracterizar al rap *a priori* como resistente, expresión subalterna o apropiación activa. Para entender diversos sentidos del rap utilicé un conjunto de materiales producidos en las entrevistas, la revisión de documentos, la escucha de discos y la lectura de la bibliografía sobre las músicas populares en la Argentina. Esto con el objetivo de comprender el vínculo de tales sentidos y una serie de mediaciones a las que se asocian.

Así, presenté varios “raps”. En primer lugar, el “rap” como técnica de “vocalización novedosa” utilizada por músicos de clases medias. Esto fue sustentado en tendencias sonoras internacionales, el acceso a instrumentos como sintetizadores, cajas de ritmo, *sequencers*, entre otros, y sellos musicales de relevancia internacional. Al mismo tiempo, algunos jóvenes, en su mayoría de clases populares y vinculados al *break dance*, trataban de rapear, pero no registraban su música en discos, aunque comenzaban a asociar el rap a la “cultura hip hop”. En segundo lugar, presenté un rap caracterizado como música divertida, colorida y bailable, valorada por algunos y despreciada por otros (principalmente los rockeros), desestimándola por “yankee”, “cheta” o “rara”. Esta versión se sustentaba en la imagen aparecida en los medios de comunicación y bailada en las fiestas. Frente a ella, algunos raperos afirmaban otros tipos de rap, pero que no era el sentido más extendido sobre esta música. Luego, en tercer lugar, aparece un “rap” asociado al *hardcore*, el *punk* y el *skate*, en el que existían grupos musicales que utilizaban el rapeo en bandas con guitarras eléctricas, baterías y bajos y/o tocaban en ambientes asociados a ese tipo de músicas. En cuarto lugar, un rap cercano a una cierta estética más ‘ortodoxa’, siguiendo patrones presentes en otros países (como Estados Unidos, Francia, Brasil, Chile). Esta versión integró el rapeo a otros recursos sonoros como los *samples*, los *scratches*, una velocidad determinada (94 BPMs), además de una particular atención a la imagen y al vestuario. A la vez, buena parte de las letras remitían a las experiencias de las clases populares o las denuncias públicas. Este tipo de “rap” podría considerarse más cercano a esa forma ‘resistente’ que suelen privilegiar los académicos latinoamericanos.

Sin embargo, es necesario destacar cómo en el caso de Buenos Aires este sentido del rap se potencio gracias a las redes que emergieron al amparo de un disco producido por un sello discográfico transnacional, la labor de un “manager”, un conjunto de espacios de reunión (discotecas, eventos, recitales), junto a una serie de músicos dispersos que se dedicaban al género. Luego, aun cuando se produjeron algunos discos de manera autogestionada, estos no lograron aglutinar de forma sostenida a practicantes, personas y lugares de encuentro asociados a la palabra “rap”. Lo que se demuestra en la interpretación nativa de la falta de un



“circuito” o una “escena” rapera. Así, en los términos de Becker (2009), podría pensarse en un mundo del arte que tuvo dificultades, hasta por lo menos el disco *Nación Hip Hop*, para articular y extender un conjunto de mediadores que le dieran estabilidad o inercia.

En relación a esto, es importante entender el vínculo con otras músicas, especialmente el desprecio rockero, pero a la vez la “fuerza” de este género musical y de la cumbia, siendo estos dos los principales protagonistas de la oferta cultural para las clases populares. Ambos géneros constituyeron redes más afianzadas de públicos, bandas, productoras, eventos, sellos y criterios de valoración internos. Considerando todos estos elementos, es posible entender de forma más completa la interrogante planteada en la introducción sobre el rap realizado antes del 2000, y que se repite hasta por lo menos hasta 2013: “¿Cuándo el rap va a explotar?”

Notas

- (1) La idea de “explosión” alude a una cuestión cuantitativa, en estrecha relación con la cantidad de artistas y de público interesado en el género.
- (2) El *freestyle* es el nombre que se le da a la improvisación en el mundo del rap. Usualmente se realizan competencias de esta disciplina entre dos o más raperos. El *trap* es un género musical (o subgénero) asociado al rap, que ha adquirido notoria popularidad en los últimos años.
- (3) Usaré “rap” (entre comillas) para destacar versiones nativas y situadas con sus particulares sentidos y mediadores.
- (4) Del Inglés *Master of Ceremony*, es el nombre que se les da a quienes rapean.
- (5) Fouce (2012) observa cómo, a partir de los años 2000, la venta de discos dejó de ser prioritaria ante una nueva modalidad de relacionarse con la música, basada en la masificación de internet y la crisis del modelo centrado en las discográficas transnacionales.
- (6) Algo similar se puede decir de Chile (Poch, 2011), Colombia, Cuba o México (Ticker, 2006), Brasil (Macedo, 2016) o Francia (Hammou, 2012).
- (7) Persona que quiere llamar la atención.
- (8) *Beat Per Minute* o pulsaciones por minuto: patrón de medición de la velocidad de las canciones.
- (9) Un ejemplo de esto son los fans del artista de rock Indio Solari analizados por Aliano (2016). En su trabajo, ya de la segunda década de los 2000, estos fans se oponen al ‘hedonismo popular’ asociado al consumo de ciertos objetos (como zapatillas deportivas y ropa de marca, teléfonos celulares, etcétera) para privilegiar el consumo de actividades consideradas “trascendentes” (por ejemplo, el hecho de peregrinar a los recitales de su ídolo, hacer banderas o conocer a cabalidad la discografía del Indio).
- (10) Desde esa plataforma se conocieron en América Latina grupos como Tiro de Gracia y Los Tetos de Chile, o Control Machete de México, al tiempo que en 1998 bajo Polygram, MTV sacó el disco *Latin Lingo* en que incluían a estos grupos, más Cypress Hill de USA, GeoRamma, Sindicato Argentino del Hip Hop e IKV de Argentina, entre otros.
- (11) Los *breakbeats* son secciones de una canción donde aparece un solo de batería. Los *scratch* son sonidos realizados con tornamesas (bandejas), discos de vinilo y mezcladoras. Los *samples* son pequeñas partes de canciones o sonidos aislados que se le agregan a una canción.



Bibliografía

- Aliano, N. (2016). *Música, afición y subjetividad entre seguidores del Indio Solari. Un estudio sobre procesos de individuación en sectores populares*. (Tesis de Doctorado). Universidad Nacional de La Plata.
- Becker, H. (2008). *Los Mundos del Arte*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Becker, H. (2009). El poder de la inercia. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 15.
- Bellas, J. (29 de octubre de 1999). ¿Dónde está Jazzy mel, qué es lo que está haciendo? Señores, con ustedes la respuesta. *Clarín*, Suplemento Sí.
- Blazquez, G. (2009). *Músicos, mujeres y algo para tomar. El mundo de los cuartetos de Córdoba*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Boix, O. y Welschinger, N. (2018). ¿Un pase de magia? Ejercicios de reflexividad a través de dos procesos de análisis etnográficos. En *¿Condenados a la reflexividad? Apuntes para repensar el proceso de investigación social*. Buenos Aires: CLACSO.
- Data, J. (2002). Generación Hip Hop. Recuperado de <http://laturma.blogspot.com.ar/2005/04/generacin-hip-hop.html>
- De Nora, T. (2004). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dennis, C. (2014). Locating Hip-Hop's Place within Latin American Cultural Studies. *Alter/Nativas, Spring*, 2, 1–20.
- Fouce, H. (2012). Entusiastas, enérgicos y conectados en el mundo musical. En *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales*. Madrid: Ariel.
- Gallo, G. y Semán, P. (2016). Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos. En Gallo, G. y Semán, P. (Eds.). *Gestionar, Mezclar, Habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos* (capítulo 1). La Plata: Gorla.
- Garriga, J. (2008). Ni “chetos” ni “negros”: roqueros. *Trans-Revista Transcultural de Música*, 12, Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, España.
- Hammou, K. (2012). *Une Histoire de Rap en France*. Paris: La Découverte.
- Hennion, A. (2002). *La pasión musical*. Barcelona: Paidós.
- Macedo, M. (2016). Hip Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013). En Kowarick, L. y Frúgoli Jr., H. (Eds.). *Pluralidade Urbana em São Paulo. Vulnerabilidade, marginalidade, ativismos sociais*. São Paulo: Editora 34.



- Martín, E. (julio de 2008). La cumbia villera y el fin de la cultura del trabajo en la Argentina de los '90. En *Trans. Revista Transcultural de Música*, 12, Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, España.
- Muñoz, S.; Bercetche, S. y Ghogomu, D. (2014). *Buenos Aires Rap* [película]. Argentina. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=E_ONzIplbok
- Negus, K. (1999). *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.
- Ortelli, M. (18 de enero de 2015). Relatos Salvajes. *Radar*. Suplemento de *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10324-2015-01-18.html>
- Poch, P. (2011). *Del Mensaje a la Acción: Construyendo el Movimiento Hip Hop en Chile (1984-2004 y más allá)*. Santiago: Quinto Elemento.
- Semán, P. (2006). Vida, apogeo y tormentos del “rock chabón.” En Semán, P. (Ed.). *Bajo Continuo. Exploraciones descentradas sobre cultura popular y masiva*. Buenos Aires: Gorla.
- Semán, P. y Vila, P. (julio de 2008). La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las tribus. *Trans. Revista Transcultural de Música*, 12, Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, España.
- Semán, P. y Vila, P. (2011). (Eds.). *Cumbia. Nación, etnia y género en Latino-América*. La Plata: Gorla.
- Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- Ticker, A. (2006). El hip-hop como red transnacional de producción, comercialización y reapropiación cultural. *Temas*, 48, 97–108.
- Ventura, T. (2009). Hip-hop e graffiti : uma abordagem comparativa entre o Rio de Janeiro e São Paulo. *Análise Social*, XLIV(192), 605–634.